

永遠の現在の探求者

——アーネスト・ヘミングウェイの軌跡——

島村法夫

I

およそ感受性の最も豊かな青春時代に、あの原始的な生と死の儀式で色どられたミシガンの森の鮮烈な記憶を胸に抱いたまま、何ものかに追われるようにヨーロッパ大陸を根底から揺がしたあの熾烈な世界大戦に参戦し、絶望と幻滅と虚無から出発したヘミングウェイ Ernest Hemingway (1899—1961) にとって、文学とは一体何であったのだろうか。こうした素朴な問を発することによって、ぼくらはヘミングウェイという一人の作家の軌跡を鮮かに思い起すことができる。ヘミングウェイにとって、作家としての生涯を決定づけたのは、一八歳の時にイタリアの戦線で敵の砲弾を受けて死線をさまざめたことであつた。以後、彼は他のどの同世代の作家達よりも、執拗に死に取憑かれるようになり、すべてを生と死の割れ目から眺めるといふ、非常に限定された視野を持つことを余儀なくされたのである。彼の創造するヒーロー達が、どんなに生を謳歌しているように思えても、彼の作品は根底では死という底音部と常に結びついており、生と死が見事に戯れている。彼の文学にあつては、死を除いて先に来るものはない。死があつて生が来る。彼のヒーロー達は常に死↓生、もしくは生↓死の間で生を営まねばならない。彼らにとって、生きる世

界とは一体何であったのか。一つには死以上のものを体験した者が、生きていく世界であり、一つには死を強烈に意識した者が、死を迎えようとする世界である。後者にあつては、死は避けられない。何故ヘミングウェイがこれ程までに死に執着し、死から離れられなくなったのかは、興味ある事実だが、一つには先程述べたように、直接死を体験したことによるが、一つには彼の生きる世界が、常に彼に死を意識させていたことにある。勿論、間接的には、時代というものの振る暴力の大きさにもよるのだが、それ以上に彼が死という一つの人間の終焉に対して、客観的な目を養い、一つの素材としての意義を、他のいかなるものよりも認めていたことにつきるのである。このことは彼の初期の短篇集『われらの時代に』*In Our Time*(1925)を見れば一目瞭然である。「インディアン・キャンプ」*“Indian Camp”*におけるニック(Nick)少年は、医師である父親に連れられて、インディアン村落に行き、あるインディアンの妻の出産手術を目撃する。手術は成功したが、三日前から斧で足を怪我して上の寝棚で寝ていた夫は、妻の陣痛の叫び声に耐えきれずに、剃刃でのどを掻っ切つて死んでしまう。非常にドラマチックな事件だが、ここで見逃してならないのは、ヘミングウェイの最初のヒーローであるニック・アダムズ(Adams)の冷静な目である。彼は幼いにもかかわらず、生けるものすべてが甘受せねばならない生・死という儀式を、人間にとっては根源的な宿命を、一つの凝縮された形で、一瞬にして自己の内部に受け止めるのである。ヘミングウェイのヒーロー達が、作者自身であるというのは、疑いのない事実であるが、ぼくが問題にしたいのは、ニックと眼前に展開する事実との距離である。短篇を書く場合、作者は眼前のディーテイルからほんの少し離れていなければならない。短篇を可能にするのは、まさしくこの距離なのである。『われらの時代に』におけるニックは、精神を搔乱され恐怖に襲われるが、事件を目撃こそすれ、決して行動を起そうとはしない。つまり、記録はするが、決して事件に対して自ら積極的に働きかけようとはしないのである。『われらの時代に』は、祈禱書にある“Give peace in our time, O Lord”という文句からとって、暴

力と死の陰に怯えて生きていかねばならない世界を、皮肉ったものであるが、ヘミングウェイは、ここで冷徹なまでに生と死そのものを、ニックの目を通して客観視することに成功しているのである。以後、彼のヒーロー達は、所・場所を変え、生↑死の間を往還する。彼らの行為は、いかに英雄的と言えども、その激しさが増せば増す程、死という文字で裏打ちされており、彼らの行動はそれが死を体験した後の世界であれ、死に向って行く場合であれ、死に対する強烈な認識がなければ、当然成り立たないものである。つまり、彼らの生そのものは、死そのものを除外してしまえば、決して視界に入ってこないものである。彼らの生は死を踏み台にして始まる。

最初の死は『日はまた昇る』*The Sun Also Rises* (1926) のジェイク・バーンズ (Jake Barnes) と、『武器よさらば』*A Farewell to Arms* (1929) のフレデリック・ヘンリー (Frederic Henry) に訪れる。ジェイクは「汚らしい戦争」⁽¹⁾に「命以上のものを捧げてしまった」(p. 31) ことから出発し、フレデリックは「ぼくは死んだなど思った」⁽²⁾ところから出発している。つまり、彼らは自己の精神の内部に大きな痛手を被った後で、自己の方向づけを試みるわけで、すべてを奪い去られた後の無を感じるところから出発するのである。所謂、虚無とかニヒリズムというやつである。彼らのこうした姿勢は、現実に対する非協力的な態度となって具現されるのであるが、重要なのは、こうした態度は、論理的な道程を経て導き出されるのではなく、感覚的に体得もしくは認識されたということである。彼らの前では思考はすべて停止してしまい、無を立証するための空間的な移動があるだけである。彼らは、半ば意識的に思考的判断を停止し、感覚的判断に身を委ねる。思考的判断とは、論理の存在を認めるものであり、過去↓現在↓未来に延びる時間を的確に把握できることである。しかし、感覚的判断とは、悪く言えば、その日暮し的な判断である。彼らを選んだのは、まさに後者であって、時間の介在が決して許されない世界である。彼らは、過去の世界に埋没しようともせず、さりとて未来の存在に気づこうともしない。ただ現在のみが重要な意味を持つようになる。ヘミ

ングウェイの文学的主題は、まさにここにあるわけで、彼らの価値の探求のための旅は、無の中であって、ひたすら瞬間、又瞬間という断続的な瞬間の中に、生を自己のものにしようとする努力に他ならないのである。それがジェイクにあつては、酒、セックス、闘牛なのであり、フレデリックにあつては、キャサリン (Catherine) とのいつこわれるとも知らないガラス細工のようなロマンチックな恋愛なのである。ぼくは、先程、自己の生の中に無を見るものは、現実に対して非協力的な態度をとると言ったが、言い変えれば逆に彼らがそれだけ独自の世界を自由に開拓していくことができるわけで、彼らは自身の現実というもう一つの世界を探索しようとしていると言えるのである。しかし、彼らは時代の流に対してまったく受身であつて、決して社会的変革を試みることはしない。少くとも『武器よさらば』までのヒーロー達は、ある意味では時代の前にあつて常に無力な敗者であつて、社会に積極的にアプローチしようとは決してしない。では、彼らは自己の構築せんとする世界で何をするのか。ひたすら堪えて生きるのである。そして彼らは何を得たのか。ジェイクはブレット (Brett) から「神の代りに持つもの」(p. 245) を教えられる。これはヤング Philip Young (1910—) の言っているように⁽³⁾ヘミングウェイのヒーロー達に共通な“code”を持つということである。それは、一言で言えば、彼らが生きる上で欠くことのできない一つの行動規範といったもので、デルモア・スウォーツ Delmore Schwartz (1913—) の言う、“sports-man-like morality”⁽⁴⁾と言つてよい。つまり勇氣とか正直、技術といったものが“code”の重要な要素になるわけで、不平不満を言わずに、あらゆるものに堪えることがヒーローたる資格になるわけである。このことは、ニック・アダムズからサンチャゴ (Santiago) までのヒーロー達を見れば一目瞭然である。フレデリックはどうであつたか。彼は“code”をひっそりとして、自己のこれまで生きてきた世界が幻想にすぎなかつたことを悟る。あの有名な「栄光、名誉、勇氣、神聖などという抽象的な言葉は、村の名、道路の番号、川の名、連隊番号、年月日などの具体的なもののそばでは不潔だ」(p. 162) という一節からもわかるよ

うに、以後彼は虚偽で満ちた軍隊と訣別し、タリアメント川に飛び込んで、キャサリンとの世界へ埋没していく。しかし、キャサリンの死に遭遇し、彼は孤独の奈落へ突き落されるのである。

ぼくらは、初期のヘミングウェイのヒーロー達が、社会に背を向けて自己の死のむこう側に、新しい世界を構築せんとするのを見たわけであるが、それは一口で言ってしまうと、一九一三年にウッドロー・ウィルソンをホワイト・ハウスに送り込んだアメリカ人達の思い描いた民主主義の理想が、もろくも崩れ去ったという現実認識であり、それに対する反動と見る事ができる。彼らにとって、安定と文化の極みであったはずのヨーロッパは、確かに死んだのであり、今だ生まれぬ未来との狭間でを生を、自分一人を頼りに生きなければならないのであって、これ以上の苦痛はないのである。彼らの現実社会に対する否定的なビジョンは、この時、彼らの胸に去来したのであって、過去を捨て未来の存在にも確信が持てない現在の刹那にあって、彼らが追い求めたのは、ジェイクが言うように「ぼくはそれが何かということに興味がない。ぼくがどうしても知りたいのは、その中でどう生きるかということなのだ」(p.148)という問に対する答を探ることであつたのだ。この意味で、彼らは「神の代りに持つもの」と「抽象的な言葉の不潔さ」を認識するのであるが、その代償として自我の解放を得るわけである。中村光夫氏は、自我について次のように述べている。

自我の意識は、本来、両刃の刃です。他人に対して、自分を主張するのはその一面であり、他は自分を批判する機能です。そして観念的自我意識の特色は、自己反省の過剰ですが、逆に社会から与えられた自我意識の特質は、これをまったく欠いていること⁽⁵⁾です。

中村氏に従えば、まさにジェイクとフレリックの自我は、他者に向けられる自我であって、社会に対して自己を主張するものであつたはずである。なる程、彼らは社会に対して表だって批判の目を向けないが、暗黙のうちに社会を否定するという意識で満たされている。言わば、社会との絆を完全に断ち切っているのである。だが、彼らに自己を批判する自我があつたのだろうか。答は否である。彼らは決して自己を振り返らない。それどころか、彼らの行為は、構築せんとする世界の中で、すべて自己陶醉の領域までに高められている。従つて、彼らが「神の代りに持つもの」や「抽象的な言葉の不潔さ」を認識したところで、ぼくらは何も解決されていないことに気付くわけで、彼らの実りのない惰性的生を見るのである。つまり、彼らは自我の解放を遂げた後で、社会からますます遊離してしまい、一層深い孤独に陥つて困惑するだけである。『日はまた昇る』と『武器よさらば』における愛の不毛性がその証左である。

II

一九二九年に『武器よさらば』を出版した後で、ヘミングウェイは、彼のヒーロー達が決して気付くことのなかった自己に対して向けられる自我の問題、言いかえれば、ヒーロー達の生の豊饒性を、いかに生みだすかということ、真剣に考えていたと思われる。社会に座標を許されない孤独な個人にとって、一体どこに救いがあるのか。このままでは、絶望を意味する人間的な孤独の中に、放たれなければならないのである。こういった問に答えようとした時、ヘミングウェイ自身が作家としての孤独に陥っていたことは想像にかたくない。この意味で、彼は一つの大きな文学的危機に瀕していたと言えるわけで、一九三〇年代は自己のヒーローを社会の中にあつて孤立させてしまった作家の昏迷の時代であつたと言っても過言ではない。彼は後年、あるインタビューで次のように述べている。

創作に没頭すればする程、それだけ作家は孤独になる。……作家というものは、ますます孤独になる。なぜなら、仕事はしなければならぬし、仕事をするための時間はどんどん減っていくし、もし時間を無駄にしようものなら、弁解の余地のないような罪を犯した気持になるからだ。⁽⁶⁾

作家の孤独とは、自己の精神と創作との間に、救い難い亀裂を生じた時に、襲ってくるものである。孤独な人間、自己のヒーロー達に社会との絆を断ち切らせた個人の行くべき所は、自己を抹殺して死を選ぶか、自然の中にしかない。自然とは宇宙における人間以外のすべてを意味する。

はたして、ヘミングウェイは、一九三一年夏、スペインへ旅行し、闘牛に没頭した。そして一九三三年一月には、東アフリカへ五ヶ月の狩猟旅行に出かけた。当時、世界は大恐慌以後の不況下にあつて、社会はますます暗く、左翼的な思想や作品が抬頭しつつあつたが、彼は経済的危機、国家的危機に背を向けて、一九三二年には『午後の死』*Death in the Afternoon* という闘牛の案内書を、一九三五年には『アフリカの緑の丘』*Green Hills of Africa* という狩猟旅行の書を世に問うた。人はこうしたヘミングウェイの姿勢を反時代的態度と決めつけ、彼に非政治的かつ反時代的作家という烙印を押してしまった。しかし、これらの作品は、まさに孤独に陥った一人の作家の文学的苦悩の表われであつて、表面的には闘牛、狩猟の書としての体裁を保っているものの、随所に見られる文学的な言及が、何よりもこのことを物語っている。彼の闘牛への傾倒は「戦争が終つた今となって、生と死が、すなわち激烈な死が見られる唯一の場所は、闘牛場だけであつた」⁽⁷⁾からなのだが、生と死の儀式の中に、まやかしてない真実を読みとっていたからに他ならない。つまり、フレデリックが嫌っていた「栄光、名誉、勇氣、神聖という言葉の抽象性」を具体的なものにするのが闘牛であつたわけで、彼は「死は喜劇的ではない。もっとも喜劇的な者にさえ、一時的な

尊厳を与える⁽⁸⁾』ということを学んでいるのである。彼のアフリカへの旅は二つの重要な意味を持っている。第一には、彼が人間社会（文明）から距離的に遠い場所で自然の懷に抱かれることによって、それだけ深く自己の内面を考察し、うちひしがれた孤独の底から、生への根源的な力を引き出して、本来の人間性にたち戻ろうとしたことである。それは、換言すれば、彼自らが狩猟という生・死の儀式の中に没入し、自らの手で、人間としての尊厳を手に入れようとしたことである。第二は、原住民達が自然と調和して生きている世界が、機械文明によって破壊されつつあるという事実であつた。ここで彼の目は非常に巨視的な意味で、現代文明そのものの毒に注がれるのである。つまり、自然の中にあつて、強烈な自己批判の精神が彼の胸に去来するのであつて、彼はもう一つの自我——自己に向けられる自我——の解放を味わうのである。彼は、自然を破壊から守るために、社会に対して何かをせねばならない。彼の文学は必然的に新しくならざるを得ないのだ。これは、少くとも、これまで社会と否定的にしかつながらりを持たなかったヒーローが、人と人との間に帰ってくることを暗示していたのである。こうして彼は、アフリカ旅行をするうちに、以前の作品には見られなかったヒーローを生みださんとしていたのである。この辺の事情は、アフリカ旅行を題材にした二つの短篇「キリマンジャロの雪」“The Snows of Kilimanjaro” (1936) と「フランシス・マコーマーの短い幸福な生涯」“The Short Happy Life of Francis Macomber” (1936) に示されている。壊痕^{えそ}ができて、自己の過去の文学的後悔の念に支配されて死んでいく孤独なヒーローのハリー (Harry) は、他のヒーロー達のように現在に生きようとはしない。この意味で、ヘミングウェイの過去の象徴とでも言える人物である。

……キリマンジャロの四角い頂き、その時、彼はそれこそ自分が行こうとしている所なのだと知った。⁽⁹⁾

キリマンジャロこそ、社会に自己を投影できずに、深い孤独に落ち込んでいった作家の行くべきところであつたと言える。しかし、マコーマーの物語では、ライオンを射そんじて、妻のさげすみをかった臆病者が、刹那の中で突然言いようのない幸福感に襲われ、真の勇気を振って死んでいく。ぼくらは、瞬間的だが真の生を営んで死へ傾斜していくヒーローの中に、肯定的なもの（生の豊饒性）を見出すことができるのだが、これこそヘミングウェイの新しいヒーローと言えるのである。つまり、彼は刹那の中であつたが、激烈な行動の中で、瞬間的に自己の生を、真に自分のものにするのできたのである。彼の死には、「栄光、名誉、勇氣、神聖」といったものが具現されていて、ぼくらは人間の死の尊厳さを見ることができるのである。ここで忘れてはならないのは、ヘミングウェイが死を意識した個人の生の極限状況をひたすら追求する作家であつて、たとえ社会に対して何かをするとしても、社会にあつて自己の行為を正当化できるヒーローの状況のみを模索していたという事実である。従つて『持つと持たぬ』*To Have and Have Not* (1937) で、個人と社会との関係を掴むことができずに、ハリー・モーガン (Harry Morgan) を「⁽¹⁰⁾うなつたつて、一人じゃまるで勝てやしない。」と言わせて、犬死にさせてしまった、あの華麗なる失敗を、ぼくらは驚くにあたらないのだ。あくまでも、ヘミングウェイは、政治的な視点から社会を描けるという作家ではないのである。しかし、以後彼がイデオロギーの対立するスペイン戦争を描くことになるのは、彼のスペインへの並並ならぬ愛情からとしか説明がつかないのである。

『誰がために鐘は鳴る』*For Whom the Bell Tolls* (1940) は、ヘミングウェイの天才が花開いたもつともエネルギーギッシュな作品である。彼はわずか四日間の出来事を、四〇〇ページ以上にもわたる大作に仕上げるという、離れ技をやつてのけたのだ。ロバート・ジョーダン (Robert Jordan) を、初期のヒーロー達と隔てるものは、彼がジョン・ダン John Danne (1572—1631) の “No man is an Iland, intire of it self” という言葉の真实性を、感じて

いるところから出発していたということであり、彼が橋を爆破する命令を受けた時、すでに己の死を予期していたということである。この時点において、すでに『誰がために鐘は鳴る』は『武器よさらば』より一層緊張感を持つことになる。死を意識すれば、それだけ死へ至るまでの生をいかに過ごすかということが深刻な問題になるからである。従って、この作品を反ファシズムのプロパガンダと見なすのは大きな誤りである。むしろ、ヘミングウェイは個人と彼の生きている社会がますます遊離していつてしまう現実の方に意識の中心を置いていたようである。ロバート・ジョーダンの行動の目的は、いかに自己の行為を社会と結びつけるかにあったはずである。しかし、彼がどのようにに連帯意識を感じながらふるまったところで、結局彼は社会に自己の存在を投影することができず、死と直面しなければならなくなるのである。つまり、ダンの連帯感を意識していたはずのジョーダンが、連帯感を最後まで得ることができなかったことに気付くのである。ヘミングウェイは、ダンの言葉を実に皮肉な意味で捕えざるを得なくなってしまうわけである。それは人類が等しく共有できるのは、死においては他にないという連帯意識である。こうした作品の欠点は、とどのつまりヘミングウェイの限界を示していることになる。彼はヒーローのジョーダンに政治的な基盤、もしくは社会的な視野を与えてやることはできなかったのである。ぼくらは、スペインにおける共和派とファシストの対立の中に投げ出されたジョーダンが「それでは、政治的意見はなんなのか。今のところなにもない⁽¹¹⁾。」と一人ごちるのを聞く時、どうしても彼が社会意識に目ざめているとは思えないのだ。

『誰がために鐘は鳴る』は、欠点があるにしても、なおぼくらをひきつけないではおかしい。それはヘミングウェイがジョーダンの短い行動の中に、彼の全生涯、およびスペイン戦争の持続を見事に凝縮させることに成功しているからに他ならない。つまり、彼の力点は、死を意識している人間が、いかに彼の生を瞬間に燃焼させ得るかということ、つまりいかに刹那を生き抜くかということにあったのである。

ジョーダンの生は、彼の前に未来が閉ざされているところから始まる。彼がマリア(Maria)との愛の生活の中で、アメリカでの将来の生活を想い描いたところで、それが夢にしか過ぎないのを一番よく知っているのは、ジョーダンその人なのである。C・E・マニー流の言い方をすれば、まさしく彼は「閉じ込められて」⁽¹²⁾いるのだ。ぼくらの心をうつのは、いじらしい程に現在の中に身を置いて、その中で積極的に生きようとしている彼の姿勢なのである。彼は四日間の命という運命を甘んじて受け入れるが故に、自分の人生に対して積極的な姿勢をとれるのだ。短時間に一生涯に劣らぬ程豊富な人生をおくることが不可能ではないと信じているからである。過去も未来もないが故に、マリアと一緒に過ごす現在を、激烈な愛で補おうとするのである。しかし、彼はマリアとの愛をあきらめ、自己を鉄橋爆破のために犠牲にしなければならぬ。彼をそうさせたのは「もし、我々がここで勝つなら、どこでも勝つであろう。」(p. 438)という強い信念である。だが、ぼくはこうしたジョーダンの決意が、『日はまた昇る』のロメロ(Romero)と同じように、現実ばなれしているように思えてならないのだ。彼が自己の死をあまりにも樂觀的に考えてしまうからである。彼が最初に連帯感という大義名分をかかげてしまったので、死を選ばざるを得なくなってしまったような感じさえするのである。その為か、彼の死は、彼が連帯意識を感じていた程、実を結ぶことなく、まったく無駄になってしまったのだ。

こうして見てくると、『誰がために鐘は鳴る』は、多くの失敗の要素を持っている。ヘミングウェイが、この作品で成功したのは、つかの間であるが、ヒーローに生きるといふ喜びを与えたことぐらいである。この刹那こそ、彼が真に所有できる次元なのである。しかし、その中で、彼は自己のヒーローを、いつも断続的にしか生かすことができずに終わってしまうのだ。それ故、ぼくらがジョーダンの中に見たように、彼に少しでも現実認識の甘さがあれば、彼の死を現実とも思えず、彼に真の人間らしさ、つまり普遍性を見出すことができないのである。こうした意味で、

自己のヒーロー達のアイデンティティを喪失してしまったヘミングウェイの孤独な姿がある。

III

『誰がために鐘は鳴る』の失敗は、ヘミングウェイの弱点をさらけ出した観が強い。彼がロバート・ジョーダンの死を全体的な社会との関連性の中に捕えることができずに無意味にしまったのは、個人の生と死の尊厳を追求する作家であつたはずのヘミングウェイが、少々テーマを広げ過ぎたからに他ならない。当然、こうした意識はヘミングウェイ自身にもあつたはずで、以後彼の作品からは『持つと持たぬと』や『誰がために鐘は鳴る』でかかげた社会意識は作品の表面からは消えることになる。その後の『川を渡って木立の中へ』*Across the River and into the Trees* (1950) までの一〇年にわたる長い沈黙は、この辺の事情を物語っている。つまり、自己のアイデンティティに対する混乱が、彼に作家としての筆を執らせなかったと推測することができるのである。「自分はパパなのだろうか？」⁽¹³⁾ それとも「ニックなのか？ ジェイクなのだろうか？ フレデリックなのか？ いやジョーダンだったのか？」

しかし、彼は生死にかかわるひどい眼病をわずらつたお陰で、自己のアイデンティティを解決できぬまま、『川を渡って木立の中へ』を世に問うことになる。この作品は自己の永遠の死を意識した作家の筆とすることができる。なぜなら、彼の行動主義はいつの間にかどこかへ消えてしまい、過去に自己の体験の軌跡を求めているからである。これまでのヒーロー達が現実⁽¹⁴⁾に光を見出し、その中でつかの間の生を燃焼させたのと違い、彼のヒーローは過去に執着し、言わば限定された現在を自己の懺悔⁽¹⁵⁾ (confessing) の場と見なしているかのようである。実際、彼はヘミングウェイの創造した最初の老人であるが、ニック・アダムズからロバート・ジョーダンに至るまでの彼らの血が一つに固まったような人物なのである。つまり、彼は第一次世界大戦やスペイン戦争や第二次世界大戦の影響から抜け出るこ

とができない人物なのだ。

合衆国歩兵大佐リチード・キャントウエル (Richard Cantwell) は、高血圧で心臓が弱く、やがては静かな死が彼に訪れる運命を知っているが故に、生涯において三つの大隊や、三人の女を失ったこと、嘘でこり固まっている軍への不満、戦争小説家に対する痛烈な皮肉を次から次へと吐き出す。その為か、作者がヒーロー達との間に置いていた少しばかりの距離は消滅してしまい、作者自身が勝手気ままに言いたいことを言った観が強い。この辺が、ヤングの「作者は主人公にほとんど完全に批判力を持っていない」⁽¹⁶⁾という不満となつて表われているのだが、果たしてそうであらうか。重要なのは、何故キャントウエルが三〇歳年下の恋人レナータ (Renata) に過去を告白せねばならなかったのかということである。レナータに “Lion-hearted” (p.191) と言われた Richard Cantwell は、シェリダン・ベーカー Sheridan Baker (1918—) の言うように⁽¹⁷⁾ “Lion-hearted can't get well” (イタリック体筆者)、つまりリチャード (獅子王) の心臓はよくならないという意味を持っているのだらう。これは彼がいかに振舞おうとも、自己の心の傷は決して癒されることがない、ともとれるのである。これに比して、レナータという名は、ラテン語の “renatus” であり、“reborn” とか “reincarnate” という意味である。つまり、再び生まれ来るレナータと再生が可能なキャントウエル、これこそ作家ヘミングウェイの現実認識だったのではないか。大佐はあらゆるものに皮肉な目を向け、物事をはすに構えて眺めようとする。批評家はこうした彼の姿勢に、ジェイク・バーンズと同質のシニカルな目を見るわけであるが、キャントウエルの場合は、どうも立場が逆のようである。ジェイクが旧世代の価値観を拒否したのに較べ、キャントウエルは自分が現実から一人とり残されているのに気付いていたのではないか。彼は戦争を知らない新しい世代の誕生を見て、戦争から離れられない自分に嫌気がさしていたのではないか。『川を渡って本立の中へ』は多くの欠点を含んでいるが、ヘミングウェイ自身は、惨たんたる批評をよそに、「彼の最上の本かも

知れないと感じていたようである」⁽¹⁸⁾それは色々な非難を浴びながらも、彼自身が言いたい事をすべて言ったという満足感と、平和になったという現実認識の中に、期せずして自己のアイデンティティの欠落部分を発見したからに他ならない。

IV

最近のベイカー教授の詳細な研究⁽¹⁹⁾から明らかにされたように、ヘミングウェイは一九四六―一九四七年、一九五〇―一九五一年の間に『海流の中の島々』*Islands in the Stream*(1970)を執筆していたのだが、一九四七年四月に、息子のパトリック(Patrick)の病氣のために執筆を中断する。以後一九四九年に眼病をわずらい『川を渡って木立の中へ』を突然書き出すわけである。従って、それが自己の作家生命及び自身の本当の死を強烈に意識した人間の「懺悔」の書になったわけである。しかし、『海流の中の島々』のヒーロー・トマス・ハドソン(Thomas Hudson)は、子供達にとってはよきパパであるが、第二次大戦下にあつて、何の現実認識も持っていない。彼の死の意味も、ぼくらには全然納得がいかない。ヘミングウェイが生前出版しなかったのも、批評にたえられるものではないと感じていたからに他ならない。しかし、ぼくらは『老人と海』*The Old Man and the Sea*(1952)が『海流の中の島々』のコードとして意図されていたことを知って、驚きを倍にする。サンチャゴとハドソンの距離は、サンチャゴとジョーダン⁽²⁰⁾のそれよりも、はるかに離れているからである。サンチャゴは、ある意味で、キャントウエルと非常に近い距離にいる。キャントウエルが過去に没入して、現実からとり残された自己のアイデンティティを発見したのに対し、過去への遡及をあえて切り捨てて現在の刹那の中に身をまかせるサンチャゴは、自己のアイデンティティを完全に自身のものにしていると言えるのだ。つまり、キャントウエルからは必然的にサンチャゴが創造されなければならなかつ

たのだ。

『老人と海』は、非常に難解な作品であるにもかかわらず、すでに多くの批評家がこの作品の問題については語り尽してしまった観がある。たとえば、ベイカーは、サンチャゴの中にイエス・キリストを見、「サンチャゴは、自己の権利として、福音書に見られるキリストの人柄と明らかに結びついた精神構造を示している」⁽²⁰⁾と言っている。そして、ヤングは、この作品の古典的要素に触れ、「もしすべてが少々古典的な響きを持っているとするなら、それは勇氣、忍耐、誇り、謙譲、死を扱った物語が、驚くほど古典的だからである」⁽²¹⁾と述べている。だが、こうした評論は、つきつめて考えると、多くの点で類似性を有しているし、皆真実である。そして、大魚をしとめた老人が、途中で鯨の襲撃に会い、骨だけになった魚の残骸を持って帰るといふ物語の結びの中に、人生的な教訓を読みとり、この作品を“allegory”⁽²²⁾だとか“parable”だと解釈するのも可能である。しかし、これらはこの作品を論ずる上での表面的な解釈の仕方であって、ぼくはヘミングウェイの軌跡をふまえて『老人と海』の中に凝集された彼の文学的核心、及び文学的到達点について論じなければならない。

「おれは一風変った年よりなのさ」⁽²²⁾と老人は言う。これは彼が高齢にもかかわらず、活力に満ちて勇氣があり、魚釣りにかけては他の誰よりも技術的に秀れているというプロの自覚である。しかし、それは彼が真に強者であるという意味ではない。「敗れざる者」“The Undefeated”の老闘牛士ガルシア (Garcia) のように、自己の職業に対して強い信念を持っているからである。老人は決して知的な男ではない。それはプロの勘である「運」に頼っていることからわかるのだが、彼は長い人生の間に得た体験による自信と、強かった若い頃の思い出に支えられて、「運」を呼び込もうとしているのだ。しかし、老人はマーリン（まかじき）が餌に食いついた時、「運」に頼ることを放棄す

る。つまり、彼はプロの漁師として、あらゆる知力と、自己の肉体を頼りにして、正々堂々と大魚に闘いを挑まねばならないことを知っているのだ。もうすでに陸地は見えない。彼は大海原で唯一人であり、これは一種の極限状況である。これまで、ヘミングウェイは個人が生・死にかかわる極限状況を色々な角度から描いてきたが、これ程孤独な——闘いを一人で強いられたという意味においてだが——個人はいない。従って、ぼくらは何故ヘミングウェイがこのような環境設定をしたかを、まず考えなければならぬ。それは、老人があらゆる人間的環境を離れて、唯一人海に出た意味を探ることである。ヘミングウェイは『日はまた昇る』から『誰がために鐘は鳴る』まで、ヒーロー達がいかに社会の重圧に堪え、瞬間的に生を燃焼させるかを追い求めてきたのだが、彼らは皆一様に思考を拒否し、自己の行動の中に一種のエクスタシーを見出そうとする。たとえば、ジェイクは闘牛の中に原始的な生・死の儀式をかい間見て、瞬間的に自己を忘れ去ることができたし、フレデリックやジョーダンにしても、恋人達との不思議な一瞬を経験している。フランシス・マコーマーにしても、彼の死の寸前に歓喜の一瞬を体験する。彼らにとって、精神は第二次的なもので、精神は感覚的な喜びの効果を増大する上での役割しか果たしていないと言える。この意味で、彼らは、非常に動物的だと言える。つまり、ヘミングウェイの描く人物は、闘牛とか狩猟とか戦争といった生・死が表裏一体をなしている特殊な極限状況の中で、人間本来の生きたいという本能的な面に触れて、歓喜の一瞬を味わうのである。ヘミングウェイは、そうした歓喜の瞬間の中に、人間本来の姿を察知し、人の持つ尊厳さや気高さを、ぼくらの前に提示しようとしたのだ。従って、『川を渡って木立の中へ』でのヒーローの死は、明らかに失敗であって、彼が刹那にあつて、瞬間的な生の高揚を感じとれなかったことに帰因している。このことは、一つには、ヘミングウェイのヒーローから激しい行為が消えてしまったことによるが、一つには、やはり世界が平和になったことがあげられる。つまり彼が否定し続けた古いヨーロッパ的伝統の秩序の回復とともに、個対社会という問題に執着して

は、瞬間的な歓喜から死へ傾斜していく人間の状況を設定できなくなってしまうことを意味しているのである。この辺の事情は次のようなジョン・アトキンズ John Atkins (1916—) の鋭い批評眼を見ればよい。

我々は決して無視できないのだが、ヘミングウェイの作家としての過程における重要な面は、彼が生まれたままの純粹な人間の描写から、政治的な人間の描写に移っていったことであり、また本来の自然そのものの人間の描写に戻ったということである。⁽²³⁾

つまり、アトキンズの言う「自然そのものの人間」とは、ヘミングウェイのヒーローの本質を裸のままの人間として捕えていることであり、彼がヘミングウェイ文学の根底に潜むバーバリズムを見ぬいていたことに他ならない。従って『川を渡って木立の中へ』を書いた後で、ヘミングウェイが当然自己の文学を社会と遊離した所で捕えざるを得なくなっていたことは、十分に想像できるわけで、何ものにも左右されない本来の人間性を、人間の中に潜在している本質的な生を有する男を描くことが、彼に残された唯一の道であったのだ。アトキンズが言うように、「ヨーロッパ的伝統とは、理性と衝動との間の葛藤である」⁽²⁴⁾とするならば、魚を殺した時に「罪」について深く考えることを放棄してしまった老人は、まさにヨーロッパ的伝統を有する個人、すなわち理性で物事を判断する文化的個人とは、まったく別の世界に住んでいると言えるわけである。それ故、何一つない大海原で大魚との闘いに没入している老人の中に、ヘミングウェイが求めていたのは、マコーマーが得たエクスタシーに近い感覚を彼がいかにして得るかを描くことにあったのだ。言いかえれば、人間とは違った超自然的なものを前にして、人間の持つ強さ、「人間は殺されるかもしれない」が決して「敗けはしない」(p.103) という強さを、ぼくらに提示することであったのだ。それは、

ヘミングウェイが、人類に対する信頼の念を披瀝することでもあったのだ。彼は実に彼の文学的生命をかけて、サンチャゴの中に人類の普遍性を投影させようとしたのである。

老人はこれまでのヘミングウェイのヒーロー達と違い、女や戦争や酒等をすべて陸へ置いてきたのである。彼が彼らの気質を受け継いでいるとすれば、闘争心だけであろう。従って、彼を原始的野蛮人と見なすのは可能であろう。ただ、彼をそう思わせないのは、彼が人間として知力の限りを尽して大魚と闘う姿勢を見せていることである。しかし、彼の世界は文化的というよりは、より根源的な自然に近い所にある。彼は大魚と闘ううちに、鳥や魚は自分の友達だと考え、やがては太陽や月や星さえも友達だと思うようになる。こうした彼の感覚は、彼がまさに自然の懷に抱かれていることを意味しているのであって、ヘミングウェイが人間のあるべき姿として、最も好んでいた、「原住民達がアフリカの台地と調和して生きている」⁽²⁵⁾といった状況と著しく類似している。従って、彼は「自分の孤独を痛感」(p.58)しながらも、すぐに「海の上に孤独はない」(p.59)と気付くのである。これは、彼がすでに自然の一部になっていることであって、大魚と闘いながらも、魚を“you”とか“he”で呼ぶのはこのためである。彼がそうするのは、それなりの理由がある。老人が人に対しあまりいい感じを抱いていないからである。それ故、「その人間たちにあいつを食う値うちがあるだろうか？」(p.74)と思うのである。彼は、丁度ニックが「大きな二つの心臓の川」“Big Two-hearted River”で、姿勢を失わない鱒の中に、彼が失っていた世界を見たように、大魚に自己の姿を投影しているのである。それが超自然物に対する彼の畏敬の念と混りあって、老人と魚との奇妙な友情となって表われているのである。しかし、彼は自分が闘わねばならないのを知っている。強者のみが生き残るのだという自然の掟を知っているからである。彼はそれをプロの漁師というプライドにかけてやり抜こうとする。彼は魚の売上を考えない。彼の脳裏を支配しているのは、魚を殺すことだけである。こうしてサンチャゴは闘争に没入していくのだが、彼

は知力の限りを尽して闘えば闘う程、自己の弱さに気付き、耐え抜く以外に道はないと思う。そして、彼は致命的な手傷を負い、ハンディキャップを背負って魚と対するのである。これが三日三晩続くわけであるが、彼は死力を尽して、あらゆる能力を注ぎ込む。それは、彼にとって、苦痛であるばかりか、喜びでもある。この緊張の持続こそ、彼が待ち望んでいたものだからだ。この緊張は二つの部分から成り立っている。第一は、大魚をしとめるまでの緊張である。この時点では、明らかに、老人は勝利者であると言える。しかし、第二の緊張が彼を待ちかまえている。彼は鯨の襲撃から大魚を守る事を余儀なくされる。しかし、すぐに彼の試みが無駄だということを知らされる。一見、サンチャゴは理想の英雄として描かれているが、非常に人間らしい弱みを持っている。それは彼がいつも苦境に陥ると「あの子がいたらなあ」(p. 42, p. 45, p. 48, p. 49, p. 54, p. 82) と言うことからわかる。少年の存在は、多くの批評家の指摘しているような、老人が孤独でないことを立証するだけのものでなく、彼の力の限界を彼自ら知っていることを示している。マノーリン (Manolin) はワーズワースの言う「幼児は大人の父なり」“Trinational of Immortality from Recollections of Early Childhood” (1807) という意味あいを持っていて、大人とは違い自然に最も近い存在であるが故に、老人は自然物に感じているのと同じ気持で、彼と連帯感を持つことができるのである。そして一人で海にいる老人にとって、彼は老人の弱さを補うはずであった。従って、老人にとって、少年は、ヤンキースの名外野手デイマジオや夢の中に出てくるライオンと大差ない。彼が苦しい闘いにあつて、彼らの事を何回とな⁽²⁶⁾く思うのは、勇気をふるい起すためである。

鯨の襲撃に対する老人の敗北は、ぼくらに一つの問題を提起している。それは、次のような老人の言葉が何を意味しているかということである。

人間は殺されるかもしれない、けれど負けはしないんだぞ。(p.103)

彼にとって敗北は敗北ではない。それは彼が物事を結果で判断しないからである。こうした事実とは、老人が「ただ遠出をしすぎただけさ」(p.121)と考えて、自己の失敗をあつさりとおきらめてしまうことから容易に想像することが出来る。その代り、彼は魚との闘いを通して、自己の力や勇氣、自己の尊嚴や高貴さを確認しているのである。つまり、彼の魚や鯨との闘いは、与えられた機会にいかん全力を出しきるかにあつたわけで、砂浜に置いてある巨大なマーリンの骸骨を見て、それが鯨の骸骨だと思ふ女と奇妙な対照をなしている。女は、老人の海での苦闘を理解できない。ヘミングウェイのサティリカルな目は、老人の行為を理解することができない現代社会に向けられているわけで、明確に老人と現代文明を切り離して考えている。ロビン・H・ファーカー Robin H. Farguhar (? —) は『老人と海』の結末について、次のように言っている。

終末の場面から、サンチャゴが発見した秘密と彼の発見の重要性は、明らかに、魚の肉とともに、海に置きざりにされてしまっている。何故なら、ハバナの旅行者の団は、巨大なマーリンの骸骨を、鯨のそれととり違えているからである。⁽²⁷⁾

老人にとって、人生の意義は、人のいない海の上での孤独な闘いにあつたわけで、彼が現代文明から遠い所に離れたのは、原始的な人間本来の姿に戻り、自己の力だけを頼りに、根源的な自然の生存競争の中に、瞬間の生を燃焼させることであつたのだ。ヘミングウェイの意図は、人間の中に消えることなく生きている闘争心を、ぼくらの前に示

すことで、忘れ去られようとしている人間の高貴さや尊厳や真の勇気を主張することにあつたのだ。ここで、彼は自己のアイデンティティを、完全に自己のものにしたと言えるのだ。これこそ、ヘミングウェイ文学の到達点である。

ヘミングウェイは一九三六年に『エスクワイア』誌 *Esquire* に、サンチャゴと同じように巨大なマーリンを捕えたキューバの老漁師の結末について、次の様に述べている。

老人はただ一人、小舟に乗ってメキシコ湾流の中で彼らと闘い……やがては疲れ果てて、鯨たちは食えるだけみんなたいらげてしまった。老人は漁師たちが彼を助け上げた時、自分の損失に半気違いのようになって、舟の中で泣いていたが、鯨はあいかわらず舟のまわりを泳ぎまわっていた。⁽²⁸⁾

重要なのは、何故ヘミングウェイは実際の老人が泣いたように、サンチャゴの中に敗北を認めようとしなかったのか。彼は敗れざる者として完璧に描かれている。こうした現実とフィクションの相違は、ヘミングウェイが『アフリカの緑の丘』の中で述べていることと関連がある。

「実現可能な書き物です。もし十分に熱心で運があつたら、どこまで散文を伸ばせるかということです。手に入れることができる第四、第五の次元が存在します」

「信じているのですか」

「私にはわかるのです」

「作家がそれを手に入れられるとしたら？」

「その時は、他のものは何も重要ではありません。それは彼ができることで一番大切なんですから」(p.33)

ぼくらは、ヘミングウェイの予言の中に、彼の文学的本質を読みとることができる。彼にとって文学とはこれまでに書かれなかった散文を書くことにあったわけで、それは文学の中に第四、第五次元の世界を実現することであったのだ。フレデリック・I・カーペンター Frederic I. Carpenter (?) によれば、ヘミングウェイはアインシュタインの相対性理論や P・O・オウスペンスキイ P. O. Ouspensky の *A New Model of the Universe* やベルグソンの時間に対する理論に、非常な興味を示していた⁽²⁹⁾ である。オウスペンスキイは「五次元」を「一本の永遠の現在⁽³⁰⁾の列……五次元は時間の列と結びついて一つの表面を形成する。……我々はそれに気付くことはないが、別の色々な時間の存在を察知する感覚は、絶えず我々の意識の中に入り込んでくる。……五次元とは循環運動であり、反復運動である」と定義している。ヘミングウェイの作品をこれと較べてみると、ぼくらは彼が文学に置き換えようとした「五次元」のイメージをくみとることができる。彼は現実の時の流れとはまったく異質の時があると考えていた。それは、ぼくらが日常の生活の中では感じることでできないものであるが、ひとたび特殊な緊張を与えれば、それを得ることが可能になるわけである。多くの場合、こうした緊張は、ジョーダンやサンチャゴのように、ヒーローが生命にかかわる外面的圧迫を受ける時に生じる種類のものであったり、マコーマーのように言いようのない感覚に陥った時に感じるものである。つまり、こうした状態は、彼らがすべてを忘れて、目の前の現実⁽³⁰⁾に集中する時に得られるもので、一瞬の感覚的空白から、感覚が純化された状態に移った時のことを言うのである。勿論その時にヒーロー達は自己の最大の力を出しきり、忘我の淵に達することができるのである。そして、こうした状態が長く続けば続く程、そ

れだけ人間は勇敢になり、高貴になる。これは、まさしくジェイクの「その中でいかに生きるか」という問に対する答えであって、ヘミングウェイのヒーロー達は、こうした瞬間を持った時に初めて真の生を営むことができると言える。従って、キューバの漁師の敗北の物語を、敗れざる物語に変えたのは、老人がこうした瞬間を手に入れたことを意味しているのである。換言すれば、ヘミングウェイ自身が初めて完全にこの瞬間を手に入れたことを意味しているのである。ヘミングウェイの言う「五次元」とは瞬間に凝縮された「永遠の現在」を真に自分の物にすることだったのである。『老人と海』の成功は、物語の始めにライオンの夢を見ていた老人が、物語の終りで再びライオンの夢を見るまでの一つのサイクルの中で、真に生き抜くことに徹したことを、ぼくらに示したことにある。これは一つの循環運動であり、反復運動である。何故なら、再びサンチャゴは海へ出て行くであろうし、又別のサンチャゴが必ず生まれてくるからである。ここでヘミングウェイは初めて人類の未来に光を見出していると言える。⁽³¹⁾

ヘミングウェイが何故こうした「永遠の現在」とともに生きている人間の中に真の人間性を見出そうとしたかは、ぼくにとって、興味ある問題である。ヘミングウェイはヘンリー・ジェイムズ Henry James (1843—1916) がヨーロッパに渡って感じた伝統の重みを感じることなくパリ時代を過ごした。ヨーロッパ全土を荒廃させた戦争のお陰で伝統が破壊されていくのを目撃した彼は、何の引目も感じないままに、自己の文学を創造することに自己を捧げることができたのである。しかし、自己の文学を創り出そうとしたところで、伝統の存在を感じないアメリカ人にとって、伝統で支えられたヨーロッパ文学と同じものを創り出すことは所詮無理であったのだ。イギリスでは精神の荒廃を補おうとして、自己の内面を深く洞察しようとする「意識の流れ」小説が生まれた。これは荒廃した社会を離れて、作家独自の個性を描き出すことを目的にしたものであり、社会に対して信頼の念を持てなくなった当然の帰結と

言えるのだ。しかし、伝統のないアメリカにいて、伝統的文化をかい間見る暇もなく、荒廃した世界に投げだされたヘミングウェイは、自己の肉体を頼りに、ただ現実をそのまま描く以外に道はなかったのである。伝統がないということは、そこで培われた精神がないということであり、彼は現実を自己の体内に受け止め、自己の感覚を信じて生きるヒーローを創造しなければならなかったのである。当然、彼らには論理が通いあう余地がないのであるから、複雑な登場人物間の葛藤は生まれない。ヘミングウェイ文学に登場人物が少なく、ヒーローが一人だけ登場するのも、こうした理由からなのである。『日はまた昇る』の世界を見てみればよい。彼らは精神で結ばれているのではなく、みな一様な感覚で結ばれているように見えるだけである。ヘミングウェイ文学にあつては、人がいても個性は極力押えられていて、彼らは自分の肉体を頼りにして生きなければならない。人間の特質を形成してきた精神的土壌を持たない彼らは、原始的人間に戻らざるを得ないのであつて、ヘミングウェイのヒーロー達が思考を拒否するのはこのためである。彼らは無意識のうちに自己の肉体や行動を信頼しているわけで、彼らの間に緊張が生じた時に、血なまぐさい結果になるのは避けられないことである。彼らはそうした事態に直面するとただ堪えることを選ぶ。そこには救いがないからである。彼らが過去や未来に救いを求めることができないのは、思考がないので、現在にしがみつく以外になす術を知らないからである。ヘミングウェイは、こうした事情から、とことんまで現在に生きている人間を創造し、彼の中に肯定的なものを探ろうとしたのである。その為には、混沌とした現在から、彼らを「永遠の現在」の中へ逃避させる以外に方法はないということ、彼は示したのである。しかし、その世界に中途半端に留っていると、ジョーダンがそうであつたように、彼らは大死にを強いられる。この意味で、実に『老人と海』は老人を真に「永遠の現在」の中で生かすことができたという点で、これまでのヘミングウェイ文学の弱点から、見事に抜け出していると言えるのである。ヘミングウェイは「五次元」を完全に自分のものにすることによって、まったく独自の文学を創

造し、自己の芸術を完結させたのである。ヘミングウェイは、ヨーロッパの人達が伝統という名で持っていた、アメリカ人の得ることができない時間の重みを、「永遠の現在」“perpetual now”という時間で、見事に補ったのだ。彼は『老人と海』の出版とほぼ同時に、一九五二年九月八日号の『タイム』で次のように述べている。ぼくらは、彼の言葉の持つ重みをじっくり考える必要があるだろう。

私は、生涯何のために書き続けてきたかということを、とうとう手に入れたように思う。⁽³²⁾

註

- (1) Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises* (New York: Charles Scribner's Sons, 1954) p. 17 以下の本書からの引用は Scribner's 版に用いる。
- (2) Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms* (Jonathan Cape, 1966) p. 53 以下の本書からの引用は Jonathan Cape 版に用いる。
- (3) Philip Young, *Ernest Hemingway A Reconsideration* (N. Y.: A Harbinger Book, 1966) p. 82
- (4) Delmore Schwartz, "Ernest Hemingway's Literary Situation", *The Southern Review*, (Spring 1938), p. 772
- (5) 中村光夫, 『『文明開化』の亡霊』『芸術の幻』(講談社、一九六九) p. 211
- (6) *Writers at Work*, (Penguin Books, 1972), p. 184
- (7) Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon*, (Penguin Books, 1966) p. 6
- (8) *ibid.* p. 10
- (9) Ernest Hemingway, "The Snows of Kilimanjaro", *The First 49 Stories*, (Jonathan Cape, 1964) p. 74
- (10) Ernest Hemingway, *To Have and Have Not* (Penguin Books, 1964) P. 178
- (11) Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls* (Jonathan Cape, 1966) p. 158 以下の本書からの引用は Jonathan Cape 版に用いる。

- (12) C. E. マーフィー「三輪秀彦訳」「クレングウエイまたは瞬間の昂揚」、『アメリカ小説時代』(竹内書店、一九六六) p. 155
- (13) A. E. Hotchner の *Papa Hemingway* (1966) からみよなをよむこと。当時クレングウエイはみんなから「パパ」と慕われていた。
- (14) Carlos Baker, *The Writer as Artist*, (Princeton University Press, 1967) p. 265
- (15) Ernest Hemingway, *Across the River and into the trees*, (Jonathan Cape, 1966) p. 186
- (16) Philip Young, *Ernest Hemingway A Reconsideration*, p. 118
- (17) Sheridar Baker, *Ernest Hemingway*, (N. Y. : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1967) p. 121
- (18) Richard B. Hovey, *The Inward Terrain*, (University of Washington Press, 1968) p. 190
- (19) A letter from Carlos Baker to N. Shimamura, 9 June, 1972
- (20) Carlos Baker, *The Writer as Artist*, p. 299
- (21) Philip Young, *Ernest Hemingway A Reconsideration*, pp. 128—9
- (22) Ernest Hemingway, *The Old Man and the Sea*, (Jonathan Cape, 1960) p. 10 なお、本文中の『老人と海』の訳は、福田恆存訳を借用をやっていた。
- (23) John Atkins, *The Art of Ernest Hemingway*, (London : Peter Nevill, 1952) p. 2
- (24) *ibid.* p. 3
- (25) Ernest Hemingway, *Green Hills of Africa*, (Jonathan Cape, 1965) p. 274 この本書からの引用は Jonathan Cape 版による。
- (26) 老人と海をよむ人への問題が Carlos Baker ed. *Hemingway and His Critics* の中で、Clinton S. Burhans, JR の "*The Old Man and the sea* : Hemingway's Tragic Vision of Man" 及び Keiich Harada 教授の "The Marlin and the Shark : A Note on *The Old Man and the Sea*" の中で結果としてなされているので参照された。
- (27) Robin H. Farguhar, "Dramatic Structure in the Novels of Ernest Hemingway", *Modern Fiction Studies*, Autumn 1968, p. 281
- (28) Ernest Hemingway, *By-Line : Ernest Hemingway*, ed. William White, (London : Collins, 1968) pp. 253—4
- (29) Frederic I. Carpenter, "Hemingway Achieves the Fifth Dimension", *P. M. L. A.*, Sept. 1954, p. 713

(30) *ibid.* p. 713

(31) 人類の未来を言及しようとする姿勢は、消極的ではあるが、フォークナーが南部という自己の世界から抜け出た『寓話』
4 *Fable* (1954) や、スタインベックが人間の社会性から脱却し、人間が根源的に有している原罪に焦点を当てた『エデン
の東』*East of Eden* (1952) に認めることができる。このことは、ある意味では、第一次世界大戦後に作家としての旅立
ちをした作家達が、一九五〇年代に共通の思想的到達点に達したことであり、今後は是非論じなければならない問題である。

(32) *Time*, Sept. 8, 1952, p. 114